érudit
www.erudit.org

Compte rendu

« Critiques »

[s.a.]

Séquences : la revue de cinéma, n° 187, 1996, p. 34-49.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/49418ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 08:21

Looking for Richard

Passionnant et divertissant

Al Pacino et Winona Ryder

L'élément essentiel de la première réalisation d'Al Pacino est déjà annoncé par

Shakespeare revu et corrigé

William Shakespeare's Romeo and Juliet

Jubilatoire et libérateur

Leonardo di Caprio et Claire Danes

Le **Romeo and Juliet** de Baz Luhrmann aborde Shakespeare avec un enthousiasme

le titre. **Looking for Richard** est un film en devenir, un *work in progress*. Pacino nous invite ici à le suivre dans une quête dont il ne connaît pas encore le dénouement. L'acteur-réalisateur sait d'où il vient (comme tous les acteurs américains, il ressent un sentiment d'infériorité face à Shakespeare: «*They* [les acteurs américains] *have been told they can't do it*»), il sait plus ou moins ce qu'il veut faire («*I'm confused just explaining it, so I can imagine how you must feel hearing me. It's very confusing and I don't know why we're even doing this at all*»), mais il n'a aucune idée où il s'en va (le producteur: «*Is this it? Are we done? I'm not going to tell him* [à Pacino] *about the other ten rolls of film*»).

Avec **Looking for Richard**, Pacino fait éclater le genre documentaire et tourne dans un style très libre et personnel. Il est d'ailleurs par moments très proche du cinéma direct. Ce projet, qui le mènera de New York à Londres, prendra des allures de road movie. On est loin des documentaires conventionnels et des *Making of*.... Le cadre très flexible de la caméra et la présence occasionnelle, à l'image, du perchiste ou de badauds ne font que renforcer l'impression de spontanéité. Le montage impose quant à lui un ton anarchique à une narration qui se permet des rappels formels fort intéressants et des associations d'idées audacieuses. Ainsi, dès l'ouverture, Pacino nous fait passer d'un plan en contre-plongée de Westminster à la contre-plongée d'un panier de basket dans la cour d'une école secondaire de New York. Le ton est imposé: Pacino veut jeter un éclairage contemporain sur *Richard III*. Il veut tenter de comprendre comment la pièce est perçue aujourd'hui. Alors il n'hésite pas à se promener dans les rues et à demander aux passants ce qu'ils pensent du grand William. Qui? Ah oui... «*To Be or Not to Be.*»

Or Pacino n'a nullement l'intention de jouer les iconoclastes. Son intention est de comprendre cette pièce afin de voir comment elle peut éclairer notre époque. Pacino aime Shakespeare. Son respect pour son oeuvre est tel que, avant de modifier ou de rafraîchir quoi que ce soit du texte, il se rend à Londres rencontrer Kenneth

SHAKESPEARE

et une santé créatrice qui s'abreuvent à pleines gorgées de la jeunesse de ses célèbres héros.

Les couleurs y sont vives, les mouvements de caméra originaux, vertigineux, le jeune héros sans peur et sans reproche, on y fait passer des vols de colombes au-dessus d'une gigantesque statue de la Vierge, il y a des décapotables colorées, même des hélicoptères, du soleil plein l'image, de brillants ralentis et d'extraordinaires accélérés: c'est le côté David Lynch (et **Wild at Heart**) de **Romeo and Juliet.**

C'est grand et beau et ça n'a pas peur de le dire, c'est une grande fête, un bal déguisé avec masques et contremasques dans le grand domaine des Capulet, les personnages se déplacent à grands renforts de larges mouvements de bras et de corps, un immense escalier trône en plein centre de l'image, il y a des confettis et des feux d'artifice. Et cet amour impossible, destructeur, qui s'attire les foudres de deux familles: c'est le côté Ken Russell (et **The Music Lovers**) de **Romeo and Juliet.**

Mais alors que, dans leurs films, Lynch et Russell paraissent en avoir délibérément mis plein la vue, Baz Luhrmann dose ses effets avec un soin indéfectible, soucieux de raconter une histoire d'hier, de toujours, avec la passion et l'exubérance d'aujourd'hui. Il sait contrôler son inspiration, ne va jamais jusqu'au bout de son paroxysme et de sa surabondance. Une véritable force créatrice se lit derrière chacun de ses plans. Et en cherchant à donner une version nouvelle, originale, de la pièce de Shakespeare, le cinéaste se rend compte qu'il a devant lui de quoi rendre un bel hommage à la liberté persécutée, à la dignité de l'homme. Son film devient, de par son sujet, l'ultime cri de révolte contre les intolérances et les sinistres absolutismes familiaux.

Malgré son déluge d'images d'une beauté difficilement contestable, le cinéaste australien sait utiliser ses cadrages avec précision et le délire cinématographique n'a pas lieu, parce qu'il a été circonscrit dans un récit parfaitement contrôlé. Cela donne un film d'une extrême beauté formelle, où chaque plan est un régal visuel aussi bien par l'utilisation des couleurs que par les multiples trouvailles de mise en scène.

Et puis, il y a la langue de Shakespeare. Elle n'est pas, on le sait, automatiquement accessible. Ici, ce sont les images qui parlent à leur public, tandis que les personnages, par leur accent (américain), leurs exclamations, leurs jeux de regards et de comportements s'expriment sans difficulté. Le langage cinématographique devient le langage de la vie, au même titre que le désir, tant de fois mentionné, de Shakespeare que ses pièces se situent autant que possible dans la vie. Pour porter Shakespeare à l'écran, notre cinéaste l'a bien vu, il ne s'agissait pas de l'envelopper dans une atmosphère, de le recouvrir d'images, de lui donner du mouvement et du faste ou de faire appel à ce pouvoir, qu'on dit illimité, de la caméra. Il s'agissait de mettre en évidence les qualités essentielles de la poésie dramatique. Luhrmann a compris qu'il n'y avait pour cela qu'un seul moyen, c'était d'utiliser le texte du poète, c'était d'arriver à ce que son enregistrement et ensuite son émission aient, pour les comédiens comme pour les spectateurs, la même puissance, la même variété, la même humanité qu'il a eues au théâtre depuis plus de trois cents ans. Le langage est ici traduc-

Branagh, Derek Jacobi, John Gielgud, Vanessa Redgrave et autres exégètes *shakespeariens*. Humblement, Pacino retourne à l'école du jeu. Il se fait expliquer la théorie du rythme, la méthode d'interprétation de Shakespeare (pour le cinéma et le théâtre), le contexte historique et artistique, il fait un pélerinage dans la maison où est né le dramaturge. Puis il rentre à New York, s'imprègne du personnage de Richard, s'entoure d'acteurs américains (Alec Baldwin, Kevin Spacey, Winona Ryder, Aidan Quinn...) et les rassure: «*You don't need to understand every single word that's said, as long as you get the gist of what's going on. Just trust it and you'll get it*».

La liberté stylistique et narrative que se permet Pacino pour son premier film demeure cependant contrôlée. Certes, **Looking for Richard** ressemble plus à un vidéoclip qu'à un film de Laurence Olivier, mais cela est loin de signifier que le film n'ait pas de profondeur. Au contraire, ce documentaire-fiction contient des analyses et des commentaires critiques intéressants; de plus, les moments d'âpres discussions entre les acteurs (sur la façon d'interpréter la pièce) sont particulièrement passionnants. Malheureusement, les segments (en costumes) de la pièce ne sont pas toujours très convaincants. Pacino y est peut-être même pour quelque chose. En effet, l'acteur nous donne parfois l'impression d'être un peu trop conscient de son image, de son statut. Alors Pacino se regarde jouer, il surjoue et se complaît. Son interprétation du roi Richard n'est pas toujours à la hauteur, surtout lorsque nous avons encore frais en mémoire les récentes interprétations shakespeariennes d'Ian McKellen (**Richard III**, de Loncraine) et de Kenneth Branagh (**Henry V**).

En fin de compte les Anglais auraient-ils raison? Seraient-ils les seuls (avec peut-être quelques acteurs européens, dont Vittorio Gassman) à savoir jouer Shakespeare? Peut-être, mais là n'est pas la question. L'intérêt de **Looking for Richard** est ailleurs: dans le traitement original du principe de mise en abyme, de *film dans le film*, de film en devenir... En opérant un décloisonnement du style documentaire qui permet une description fort personnelle de sa conception du théâtre, Pacino a réussi un film très intéressant, passionnant, divertissant et parfois même ironique et drôle.

Carlo Mandolini

LOOKING FOR RICHARD
États-Unis 1996, 112 minutes — **Réal.:** Al Pacino — **Photo:** Robert Leacock, Steve Confer, Nina Kedrem, John Kranhouse — **Mont.:** Pasquale Buba, William A. Anderson, Ned Bastille, André Betz — **Mus.:** Howard Shore — **Narr.:** Al Pacino, Frederic Kimball — **Avec:** Al Pacino, Alec Baldwin, Aidan Quinn, Vanessa Redgrave, Sir John Gielgud, Kevin Spacey, Winona Ryder, Kenneth Branagh, Estelle Parsons, Kevin Conway — **Prod.:** Al Pacino, Michael Hadge — **Dist.:** 20th Century-Fox.

SHAKESPEARE

tion d'un état intérieur, expression aboutie d'une émotion. Sur ce point, le style du film ne suscitera pas de controverses et personne ne pourra reprocher aux scénaristes (?) de s'éloigner du texte. De là à transformer les amants de Vérone en amoureux de Verona Beach, les épées et les rapières en revolvers ultra-perfectionnés, il n'y a avait qu'un pas que notre apprenti cinéaste (son seul film précédent, une curiosité, s'intitulait **Strictly Ballroom**) a aisément franchi. Et on adhère avec une telle absence de réticence à l'explosion audiovisuelle qu'on nous présente qu'il serait absurde de lui en faire grief.

D'ailleurs, avec Leonardo DiCaprio et Claire Danes comme interprètes principaux, Luhrmann pouvait se sentir à l'aise. Le jeune acteur a déjà prouvé son immense talent dans des films plus ou moins controversés (**The Basketball Diaries**, **Total Eclipse**) et il prête son fragile physique et son romantisme inhérent à ce Roméo classico-moderne, à cheval sur toutes les époques. C'est un acteur/personnage si constamment en alerte qu'il parvient toujours à nous diriger par ses rôles vers une interrogation de l'inconnu beaucoup plus certaine, plus efficace et solide que les soi-disant vérités. Quant à Claire Danes, son charme émane de son visage qui s'éclaire subitement sous la force immense d'un simple sourire. Par cet accord tacite qui la lie au spectateur, elle possède cette grâce qui l'apparente à une jeune Michelle Pfeiffer. Peut-être, par une métempsychose singulière, éprouve-t-elle malgré elle l'empreinte de la comédienne qui l'a précédée.

On constate souvent que le confort matériel débouche trop souvent sur le confort intellectuel, et qu'un certain type de production commerciale engendre trop facilement une sorte de paralysie, de sclérose, de conformisme des facultés créatrices, permettant à certains enfants terribles de devenir, du jour au lendemain, des enfants gâtés. Le cas ne se pose pas ici. Le mort n'a pas ici saisi le vif, comme disaient les légendes des danses macabres de jadis. Hollywood avait pratiquement donné carte blanche à Baz Luhrmann. Il pouvait réaliser un autre **Pulp Fiction** ou de nouveaux **Bridges of Madison County**. Il aurait pu, s'il l'avait voulu, mettre en scène une nouvelle version de **West Side Story**, puisque la musique est pour lui son art premier (voir la chronique «Les Cinéastes de l'an 2000» ailleurs dans ce numéro).

Spectaculaire par son extrême mobilité technique, **Romeo and Juliet** bénéficie également de cadrages d'une grande variété (les gros plans des amoureux derrière l'aquarium, les plans généraux de la plage), d'un montage percutant qui parvient à créer, par on se sait quelle magie, une véritable cadence interne. Luhrmann s'est créé en deux films un style extrêmement personnel dont on ne peut nier l'originalité. Il s'inscrit allègrement aujourd'hui dans la catégorie des grands visionnaires de la libéralisation de l'image sur grand écran.

Maurice Elia

WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO AND JULIET (Roméo et Juliette)
États-Unis 1996, 120 minutes. **Réal.:** Baz Luhrmann — **Scén.:** Craig Pearce, Baz Luhrmann — **Photo:** Don McAlpine — **Mont.:** Jill Bilcock — **Mus.:** Nellee Hooper — **Int.:** Leonardo DiCaprio (Romeo), Claire Danes (Juliet), Brian Dennehy (Ted Montague), John Leguizamo (Tybalt), Pete Postlethwaite (Father Laurence), Paul Sorvino (Fulgencio Capulet), Diane Venora (Gloria Capulet) — **Prod.:** Gabriella Martinelli, Baz Luhrmann — **Dist.:** 20th Century-Fox

Secrets and Lies

Un réalisme transcendant

À la suite de la Palme d'or et du succès d'estime remportés lors du dernier Festival de Cannes, on attendait avec impatience **Secrets and Lies** de Mike Leigh. L'action de cette œuvre se situe en Grande-Bretagne, de nos jours. Après le décès de sa mère adoptive, Hortense, une jeune femme de race noire, entreprend de retrouver sa mère naturelle, une personne dont elle ignore tout. Au cours de ses recherches, elle apprend bientôt que cette femme est une Blanche. Après de nombreuses hésitations, Hortense décide néanmoins de nouer connaissance avec cette inconnue qui se prénomme Cynthia. Les deux femmes se rencontrent et prennent pleinement conscience de la situation. Puis, contre toute attente, elles en viennent à sympathiser. Pendant un certain temps, Cynthia choisit de cacher sa vie familiale à Hortense. Néanmoins, un jour, elle se résout à la présenter à ses proches. Cette décision entraînera des conséquences tout à fait inattendues...

Curieusement, certains observateurs ont reproché à Mike Leigh d'avoir écrit un scénario trop mince pour être convaincant. En vérité, le récit de Leigh n'est pas ténu mais il s'appuie moins sur les lois de la dramaturgie classique que sur celles de la réalité quotidienne. Ainsi, dans l'optique du cinéaste, le déroulement de l'intrigue doit être assujetti au genre de vie que mènent ses personnages et non l'inverse. Or, comme leur existence s'avère souvent monotone, le scénario doit refléter fidèlement ces moments quelconques. Voilà pourquoi il est légitime de qualifier l'approche de Leigh d'«antidramatique et antispectaculaire». Néanmoins, on ne saurait contester la capacité exceptionnelle du réalisateur à tracer des portraits psychologiques étoffés et à contextualiser la démarche de ses protagonistes. De cette façon, le spectateur n'entretient jamais le sentiment que leur cheminement est arbitraire : il lui semble toujours ancré dans un rapport de causalité.

Cependant, ce récit ne prend pleinement son sens qu'à travers une mise en scène adéquate. Dans le cas de **Secrets and Lies**, comme dans celui de ses films précédents (**Bleak Moments**, **Life is Sweet**, **Naked**), Leigh adopte un style réaliste, dans la grande tradition des Courbet et Manet en peinture. Essentiellement, cela signifie que le cinéaste se refuse à toute épuration ou idéalisation du réel : il cherche plutôt à dépeindre les choses telles qu'elles sont, dans toute leur «concrétude». Au niveau plastique, cette démarche se traduit par l'utilisation d'une photographie à la fois sobre et précise. Conformément aux indications du cinéaste, l'opérateur Dick Pope ne dénature en aucun temps la réalité qu'il traduit. Sur le plan du contenu, il est intéressant de constater que le personnage de Maurice, le frère de Cynthia, exerce le métier de photographe. Or, Leigh choisit de représenter cette fonction comme étant à l'opposé de son idéal : autant le réalisateur s'efforce-t-il de dépeindre la réalité sans fard, autant le photographe du film s'efforce-t-il de la transformer ou de l'embellir. Voilà pourquoi Leigh met souvent en opposition l'attitude des gens qui vont se faire photographier et celle des gens que l'on photographie : ceux-ci prennent des poses qui souvent ne correspondent pas à leurs véritables états d'âme. Malgré cette inconstance de la nature humaine, on remarquera que Mike Leigh enrobe d'une subtile touche d'humour le monde qu'il dépeint.

Au niveau de l'organisation spatio-temporelle du récit, il apparaît cohérent que le cinéaste privilégie les cadrages étroits et la suspension de la durée. De fait, une des plus belles séquences du film reste sans doute celle où l'on voit Cynthia prendre peu à peu conscience qu'elle est la mère d'Hortense. Lorsque la jeune femme lui apprend cette nouvelle, son interlocutrice demeure sceptique. Mais, au fur et à mesure que le temps s'écoule et qu'elle se remémore son passé, on voit le visage de Cynthia se transformer: son opinion se modifie également et elle en vient finalement à accepter qu'Hortense soit sa fille. Techniquement, Mike Leigh a choisi de filmer ce passage par le biais d'un plan séquence. De sorte que le spectateur se trouve en mesure de l'apprécier dans toute sa continuité, dans toute sa vérité. En outre, on sera sensible à la stabilité de la caméra de Leigh qui pose un regard presque objectif sur ses personnages. Toutefois, cette impartialité ne freine en rien l'émergence d'une saine et poignante émotion.

Bien entendu, la qualité de l'interprétation contribue largement à la réussite du film. Leigh a élaboré la psychologie de ses personnages en fonction du potentiel particulier que possède chacun de ses acteurs. Or, celui-là les connaît fort bien puisqu'ils ont presque tous travaillé avec lui, par le passé. Pour sa part, Brenda Blethyn, qui joue le rôle de Cynthia, femme de modeste origine, est d'un naturel saisissant. Quant à Marianne Jean-Baptiste, à travers un personnage plus intériorisé (elle joue le rôle d'Hortense), elle affirme déjà un talent très sûr. Le spectateur sera également impressionné par la composition de Timothy Spall, un vieil habitué de l'univers de Mike Leigh.

À l'instar de celle de son compatriote Ken Loach, l'œuvre de Mike Leigh se situe dans la lignée du Free Cinema. On se souvient que, durant les années 50 et 60, ce mouvement cinématographique avait secoué les conventions dans lesquelles s'embourbait le cinéma britannique, en prônant une approche réaliste et engagée. Il est intéressant de voir que malgré le départ pour les États-Unis des Lester, Reisz et Richardson, une relève progressiste s'est formée dans le pays de John Major. Évidemment, elle n'est pas majoritaire mais elle joue un rôle artistique non négligeable dans la Grande-Bretagne actuelle. En l'occurrence, est-il légitime de décrire la démarche esthétique de Leigh comme étant une forme de réalisme social? Assurément, puisque le réalisateur dénonce subtilement l'exploitation dont sont victimes les prolétaires et les marginaux de la société. Cependant, son œuvre ne verse jamais dans le film à thèse ou la propagande facile. Voilà pourquoi, dans son ensemble, le cinéma de Mike Leigh accède à un humanisme ouvert, à portée universelle.

Paul Beaucage

SECRETS AND LIES (Secrets et mensonges)
Grande-Bretagne/France 1995, 142 minutes — **Réal.:** Mike Leigh — **Scén.:** Mike Keigh — **Photo:** Dick Pope — **Mont.:** Jon Gregory — **Mus.:** Andrew Dickson — **Int.:** Brenda Blethyn (Cynthia Purley), Marianne Jean-Baptiste (Hotense Cumberbach), Tomothy Spall (Maurice), Phyllis Logan (Monica), Claire Rushbrook (Roxanne), Elizabeth Berrington (Jane), Lee Ross (Paul), Ron Cook (Stuart), Michele Austin (Dionne), Lesley Manville (la travailleuse sociale) — **Prod.:** Simon Channing Williams — **Dist.:** Alliance.

Crash

La réhabilitation de l'obscène

On nous avait prévenus! Les mots «audace», «érotisme», «perversion» et même «pornographie» (!), décochés par les critiques cannois et locaux, se sont vautrés sans pudeur et en grosses lettres dans les journaux et jusque dans les abribus. Le dernier film de Cronenberg nous promettait de franchir des sommets, et d'aller encore plus loin! Bon... du calme! Voyons les choses la tête froide, car après tout ce battage il est difficile d'aborder un film pour ce qu'il est vraiment.

Contrairement à ce que l'on peut croire à priori, et malgré les scènes d'amour mur-à-mur (générique-à-générique), **Crash** est hautement cérébral, clinique. Ne cherchez pas la passion dans ce film qui se veut plutôt un essai, une tentative, une expérience de laboratoire. Avec ce nouveau film, Cronenberg, théoricien-praticien, fidèle à ses pulsions, a tenté de franchir une étape de plus dans l'application du *trash* à son cinéma. Élément-clé de la vision postmoderniste, le *trash* est, en simplifiant un peu, une stratégie de récupération visant à dénaturer la définition traditionnelle des termes *déchet* et *rejet*. Normalement, dans notre société de surconsommation, l'objet qui n'intéresse plus, qui n'a plus d'*utilité*, est jeté. Il devient *déchet*, perd toute valeur et surtout tout pouvoir de séduction. Il est mis de côté, marginalisé, bâillonné. Or Cronenberg et ses personnages pervertissent cette idée et transforment de façon spectaculaire ces déchets en objets d'un désir renouvelé et sublime. Le déchet devient ainsi la nouvelle idole.

Évidemment, cette nouvelle provocation de Cronenberg est éminemment politique. Car par extension, il n'y a pas que les objets (ici, les voitures accidentées) qui sont potentiellement *trash*. Toute opinion «dérangeante» ou contestataire, si elle ne fait pas l'affaire de la classe dominante, est immédiatement condamnée à l'exil, bannie de la cité sans appel. Son auteur est quant à lui promptement «trashisé», discrédité. C'est vrai dans les arts, dans les sciences, dans la politique et même dans la vie quotidienne. Avec **Crash**, Cronenberg entreprend donc de s'attaquer à ce phénomène d'épuration et se permet de (se) poser les vraies questions sur ce qui est «convenable» et ce qui ne l'est pas dans la société du prochain millénaire.

Exploitant sans réserve des tabous encore tenaces, Cronenberg fait donc de son dernier film une oeuvre où le désir érotique naît de l'inesthétique, de la déformation et de l'infirmité. L'inlassable quête de la beauté et de la perfection, caractéristiques essentielles de notre société, perd ici tout son sens. Plus encore, Cronenberg frappe au coeur même de la société contemporaine en éreintant ses symboles absolus: l'automobile et le corps (en tant qu'«object» sexuel) et en ironisant sur la possession du premier pour obtenir le second. Aussi, avec plus d'efficacité que tout discours vertueux, **Crash** revalorise le marginal, la contestation, le refus du conformisme et réintègre de force l'*obscène* dans le discours dominant. Évidemment le réalisateur canadien ne fera pas dans la dentelle et c'est sans nuances qu'il filme plein cadre des carcasses broyées, des corps déchiquetés et des passions dévoilées. C'est donc avec une jouissance «malsaine» que Cronenberg observe les voitures quitter la route (quitter la voie du conformisme), s'écraser violemment contre un obstacle, devenir amas de ferraille. Dans cette pulsion destructrice qui tient carrément de l'orgasme, Cronenberg semble vouloir évoquer la fin de la société postmoderne qui, à court d'idées nouvelles et de solutions durables, est obligée de regarder en arrière pour trouver les réponses à ses problèmes (ou pour éviter d'en connaître d'autres). Or à force de vouloir refaire, répéter, récupérer, cette société s'asphyxie. C'est la mort par la ré-évocation: c'est d'ailleurs ce qui arrive à certains personnages du film qui meurent après avoir «recréé» l'accident qui coûta la vie à Jayne Mansfield.

Or **Crash** est loin d'être toujours à la hauteur de ses intentions. Cronenberg finira même, étrangement, par soutenir l'inverse de ce qu'il avance. Ainsi l'érotisme est étrangement froid, trop froid pour qu'on adhère aux thèses de l'auteur (mais, doit-on vraiment les partager?). De plus, le trop grand nombre de ces scènes d'amour vides de passion rend l'acte sexuel en tant que tel plutôt insignifiant et complaisant. Et à force de voir ces amants blasés, on se lasse nous aussi et on se dit que Cronenberg a voulu étaler son audace. Et ça, Cronenberg devait absolument l'éviter car, pour ses personnages, l'expérience de cette nouvelle fusion charnelle et spirituelle est une révélation *absolue* et *véritable*. Ce qu'ils font n'est pas un jeu (comme semble nous le faire croire le film), ce n'est pas non plus une simple propension pour le vice, mais plutôt une nouvelle philosophie selon laquelle la fusion entre le corps et l'esprit ne peut atteindre sa quintessence que dans le refus violent de la société actuelle. Une société qu'eux-mêmes ont contribué à construire. Une société dont on dénonce ici les aspects illusoires et factices. L'univers de Cronenberg est tellement désespéré (d'où, peut-être, la froideur des scènes d'amour)

Deborah Kara Unger et James Spader dans **Crash**

qu'il n'y a pas d'autres issues de secours que dans *l'expérience* de la mort. D'ailleurs, le personnage du réalisateur de cinéma qu'incarne James Spader fait, dans un premier temps, l'amour avec sa camérawoman (ici l'évocation du cinéma illustre le règne de l'illusion)[1]. Mais à la fin, ce n'est plus l'illusion (de la mort) qui l'intéresse, mais l'expérience de la mort elle-même. L'élément déclencheur sera un spectacle qui évoque l'accident mortel de James Dean. Suite à cette révélation, il délaisse le cinéma pour se tourner vers le *vrai* et se mettra à faire l'amour avec des femmes (et un homme) qui ont frôlé la mort, qui la recherchent, qui l'incarnent et qui en portent les marques.

Mais ce qui est le plus agaçant dans **Crash**, c'est que Cronenberg n'est pas loin de rater complètement son coup lorsqu'on se rend compte que, finalement, loin de proposer un nouveau point de vue, une nouvelle lecture post-post-moderne (ou néo-futuriste comme on dit maintenant)[2], le réalisateur continue à promouvoir un regard très dominant et conservateur. Ainsi, ce film (par ses scènes d'amour) s'adresse essentiellement à un spectateur masculin. Puis, comble de l'ironie, un voile pudique tombera tout juste à point sur l'étreinte homosexuelle entre James Spader et Elias Koteas. Dans le contexte du film, on s'explique mal cette retenue soudaine chez Cronenberg.

Carlo Mandolini

1. Cronenberg fait également une allusion très nette à **Rear Window**. Quant à la scène finale, elle fait penser à la scène d'amour près du lieu de l'accident de voiture dans **The Postman Always Rings Twice** (la version de Bob Rafelson avec Jack Nicholson et Jessica Lange).
2. Pour les futuristes, on le sait, la guerre (donc la mort, la destruction, l'anéantissement...) était un phénomène de purification sociale.

CRASH
Canada/Grande-Bretagne 1996, 100 minutes — **Réal.:** David Cronenberg — **Scén.:** David Cronenberg, d'après le roman de J. G. Ballard — **Photo:** Peter Suschitzky — **Mont.:** Ronald Sanders — **Mus.:** Howard Shore — **Int.:** James Spader (James Ballard), Deborah Kara Unger (Catherine Ballard), Holly Hunter (Helen Remington), Elias Koteas (Vaughan), Rosanna Arquette (Gabrielle), Peter MacNeill (Colin Seagrave), Cheryl Swarts (Vera Seagrave) — **Prod.:** Jeremy Thomas, Robert Lantos — **Dist.:** Alliance.

Le Polygraphe

Une âme peut en cacher une autre

Avec le théâtre de Robert Lepage, on passe de Vinci à Cocteau, du Québec à la Chine et des continents à la dérive. En sa compagnie, les espaces-temps n'ont qu'à bien se tenir: on a affaire à un citoyen du monde qui fait tomber les murs et reculer les frontières. Il affiche une nature planétaire à l'intérieur d'un village global. Le tout peut s'exécuter en mélangeant drame, humour et tragédie. Les différences entre les cultures le fascinent et la recherche formelle le fait vibrer d'une intense manière.

Par contre, au cinéma, tout en faisant montre d'une grande ouverture d'esprit et de cœur, Robert Lepage semble vouer un attachement viscéral pour Québec, sa ville natale. À telle enseigne que le personnage principal et omniprésent du **Confessionnal** s'avère la ville de Québec. Avec **Le Polygraphe**, tout se passe entre Montréal et Québec avec une prédilection pour cette dernière. Et notre globe-trotter ne fait qu'une petite intrusion en Allemagne.

Le Polygraphe a d'abord été une pièce de théâtre. Un théâtre qui transportait plusieurs procédés dans le carrosse du cinéma. Les différentes perspectives du Mur de Berlin étaient exposées par le jeu subtil des éclairages. Il y avait des projections de diapositives. La pièce comprenait vingt-six séquences. On y trouvait même des sous-titres. La voie était toute tracée pour une version cinématographique. Dans son film, Robert Lepage conserve plusieurs éléments de la pièce. On y retrouve l'importance du Mur de Berlin mis en parallèle avec nos murs intérieurs. On y découvre une réflexion sur la démarcation entre la vérité et le mensonge, sur le croisement des destins et sur le jeu du cinéma face à la vraie vie. Alors que la pièce adoptait une construction kaléidoscopique, le film emprunte plutôt la démarche d'un polar avec meurtre, enquêtes et suspense d'usage. La pièce de théâtre ne faisait appel qu'à trois acteurs. Dans son film, Lepage se paie le luxe de plusieurs acteurs et figurants. Ce qui lui permet de développer davantage certains thèmes. Ici, il accorde une importance plus grande aux affres du doute et aux traumatismes infligés, par une longue enquête, aux personnes

Patrick Goyette et Marie Brassard dans **Le Polygraphe**

soupçonnées et aux gens de leur entourage. Par exemple, François sera mis à la porte du restaurant où il travaille parce que le fait d'avoir comme serveur un meurtrier potentiel n'est pas très bon pour la réputation d'un chic établissement.

Le Polygraphe, c'est l'histoire d'un meurtre. Qui a tué Marie-Claire? Deux ans après cette tragédie non résolue, Judith, une amie de Marie-Claire, décide d'en faire le sujet d'un film de fiction. Lucie, qui sera choisie pour incarner Marie-Claire, n'est pas en manque de surprises. Elle apprend que François, ami et voisin de palier, était amoureux de Marie-Claire et que Claude, celle qui lui a fourni un alibi, est amoureuse de François, considéré comme le principal suspect. Marie-Claire est amoureuse de Christof qui est lié à une femme qui vient de mourir en Allemagne. Et plusieurs autres événements viendront offrir leurs troublants services. Il s'agit d'une intrigue complexe. Mais, grâce à un montage aussi habile qu'intelligent, **Le Polygraphe** s'avère, malgré une froideur apparente, une cha-

leureuse découverte. D'autant plus que Lepage s'amuse à jouer avec les moyens du langage cinématographique. Il emploie l'accéléré pour signifier l'activité intense d'un restaurant. Le ralenti montre François en plein désarroi. Et surtout, le montage parallèle entre le mur de la honte et l'autopsie d'un cadavre affiche une belle maîtrise de l'art du cinéma.

Le polygraphe ou le détecteur de mensonges, est un instrument qui essaie de lire l'écriture d'un corps. Le corps sait écrire? Bien sûr. Il écrit avec du sang tenu par la main de la respiration. Ici, la machine n'a pas dit que François avait menti, mais les enquêteurs ont décrété que les résultats n'étaient pas concluants à cause d'un trouble généralisé. Des spécialistes vous diront que cela est plutôt rare. Et comme l'usage de cet appareil exige le consentement du sujet examiné, on comprendra que le doute s'installera à demeure à l'intérieur de François qui ne pense pas avoir assassiné Marie-Claire, mais qui a tout de même éprouvé une sorte de soulagement après sa mort. Il y a du mystère dans l'air. Après tout, le mystère fait partie de tout être normalement constitué. Une personne, c'est tellement riche que toutes les sciences du monde n'arriveront jamais à l'épuiser. Nous sommes des mystères ambulants. Cela rejoint cette zone incommunicable qu'on retrouve dans tout être humain. Et il y a cette peau qui empêche de voir l'anatomie de l'âme. La poupée gigogne qui cache une vérité, qui cache une autre vérité, joue un rôle symbolique dans ce polar qui va plus loin que la psychologie des profondeurs. La fin du film nous dit que l'âme demeure un mystère qui en cache un autre qui...

Le Polygraphe lorgne du côté de la métaphysique à la Bergman. Ce n'est pas peu dire.

Janick Beaulieu

LE POLYGRAPHE
Canada (Québec)/France/Allemagne 1996, 97 minutes — **Réal.:** Robert Lepage — **Scén.:** Robert Lepage, Marie Brassard — **Photo:** Guy Dufaux — **Mont.:** Emmanuelle Castro, Jean-François Bergeron — **Mus.:** Robert Caux — **Int.:** Patrick Goyette (François Tremblay), Marie Brassard (Lucie), Peter Stormare (Christof), Josée Deschênes (Judith), James Hyndman (Hans), Maria de Medeiros (Claude) — **Prod.:** Bruno Jobin, Jean-Pierre St-Michel, Philippe Carcassonne, Ulrich Felsberg — **Dist.:** CFP.

Big Night

Première concoction

Big Night, c'est la confrontation du vieux continent et du nouveau monde, de l'art et du compromis, de l'amour et de la tentation, du respect et de l'incompréhension de deux frères immigrants. Primo et Secondo ont traversé l'Atlantique pour ouvrir le *Paradise*, restaurant de fine cuisine italienne. «*If I sacrifice my work, I die. I would rather die*», soutient Primo. Secondo, lui, est hanté par l'espoir d'un succès plus mercantile: «*We're in a land of opportunity. Bite into life's ass!*» **Big Night**, c'est aussi le retour à la source de leur amour des plaisirs culinaires, du feu qui alimente leurs efforts, et surtout du lien familial.

Cette «grande soirée», symbole de leur dernière chance de goûter au rêve américain, sera, si on en croit leur gérant de banque, le chant du cygne du *Paradise*. La préparation du banquet s'effectue avec autant de souci, de fierté et de précaution que s'il s'agissait de la naissance d'un enfant. On confère au *timbano*, mets central de cette fête, l'aura du sacré. Il semble que les deux frères accouchent littéralement du plat, fruit d'un dur et intense labeur fraternel.

Stanley Tucci et Campbell Scott en sont à leur première réalisation avec **Big Night**. Tous deux acteurs, ils privilégient le jeu des comédiens et l'interprétation naturelle et spontanée du scénario, plutôt qu'une mise en scène véritablement cinématographique et un travail de caméra inventif ou élaboré. Il en résulte un film dépouillé, authentique, imprévisible, à l'image du quotidien. Ce repas final sert de prétexte pour se régaler de la vie et en faire un festin. La dilatation du temps, via l'utilisation du ralenti, met

l'emphase sur ce désir de savourer le moment. Les personnalités de Primo et de Secondo, telles des mosaïques vivantes et complexes, ne peuvent être emboîtées statiquement. Toutefois, une faible profondeur de champ permet d'observer à volonté leurs visages et de scruter leur âme.

Malgré une liste exhaustive de textes sur l'art d'écrire un scénario, peu auront compris où se cache le secret primaire du script rêvé. Il semble que Stanley Tucci et Joseph Tropiano en ont capté l'essence. Ce film rappelle **Au Petit Marguery**, autre célébration de l'empire gustatif. Cependant, **Big Night** omet le développement (qui reste superficiel) de personnages secondaires. Quand une des invitées éclate en sanglots, ce n'est pas pour amorcer une séance de confessionnite aiguë, mais simplement pour annoncer «*My mother was such a terrible cook!*» De même, les braves minutes sans dialogue de la finale et la superbe accolade des deux frères valent plus que des mots. On absorbe un silence de déception, de déférence et de soulagement. Pour écrire un scénario, il faut peut-être savoir quand ne rien dire.

Geneviève Royer

BIG NIGHT
États-Unis 1996, 107 minutes — **Réal.:** Campbell Scott, Stanley Tucci — **Scén.:** Joseph Tropiano, Stanley Tucci — **Photo:** Ken Kelsch — **Mont.:** Suzy Elmiger — **Mus.:** Gary DeMichele — **Int.:** Tony Shalhoub (Primo), Stanley Tucci (Secondo), Ian Holm (Pascal), Isabella Rosselini (Gabriella), Minnie Driver (Phyllis), Allison Janney (Ann), Campbell Scott (Bob) — **Prod.:** Jonathan Filley — **Dist.:** Alliance.

Tony Shalhoub et Stanley Tucci dans **Big Night**

Bound

Un noir 90

Le mot **Bound** est polysémique. Au pluriel, le nom *bound* signifie «limites». L'adjectif *bound* a au moins trois acceptions différentes. On pense à «attaché», ensuite «obligé» et puis «en route pour». Les scénaristes Larry et Andy Wachowski (**Assassins**) n'ont pas donné ce titre au hasard au premier long métrage qu'ils ont réalisé. Chacune de ces définitions trouve son sens dans ce casse-tête soigné et stimulant.

Violet s'éprend de Corky, une ex-détenue qui travaille comme femme à tout faire chez le voisin

Jennifer Tilly dans **Bound**

de palier de Violet et de son amant Caesar (Joe Pantoliano, aux manières mafieuses en clin d'œil à Joe Pesci). Elles font équipe au lit comme en affaires. Elles s'avisent de mettre la main sur les deux millions de dollars que Caesar cache dans leur appartement avant qu'il ne les refile au parrain.

Bound reprend les conventions du film noir des années 40 et les ravive. Tatouage, bottes, cuir, téléphone, limousine, tout est noir. Ou rouge acajou, en écho à la tradition du jeu avec le clair-obscur. Les tourments de la malhonnêteté inquiètent, les méthodes des mafiosi déstabilisent et l'absence de scrupules décourage: la thématique est agréablement morbide. La musique, truffée de glas et de sons amplifiés, prélude bruyamment au drame. L'obsession sexuelle, obligatoirement présente, est égayée par la variante novatrice du lesbianisme. L'expertise de Corky en matière de plomberie (elle visse, dévisse la tuyauterie) et la dextérité de ses doigts de fée défend de façon aguichante les joies présumées de l'amour au féminin pluriel. La moue pulpeuse de Gershon, digne de Béatrice Dalle, rencontre fougueusement la bouche d'une Tilly qui la séduit avec son souffle à la Melanie Griffith. Que ce soit pendant les scènes sexuelles ou celles de suspense, la caméra monte, descend et s'avance vers les personnages traqués. Le duo Wachowski favorise les prises de vue extrêmes, depuis le plafond et le plancher, avec quelque panoramique vertical entre les deux. «Où suis-je?», se demande-t-on, désorienté par l'abondance délibérée de très gros plans et d'angles conflictuels. La position relative des protagonistes est aussi soignée que sur un échiquier. Mais les rôles sont remis en question. Qui est le roi? La reine? Qui clamera «échec et mat»?

En accord avec l'esthétique du film noir, **Bound** affiche l'allure d'un exercice stylistique bien compris et satisfait de lui-même, mais pourvu d'un magnétisme dépravé contre lequel on ne veut pas s'immuniser. Les frères Wachowski renouvellent le genre où on coupe allègrement un doigt (comme on tranche une oreille dans **Reservoir Dogs**) et où les ébats déchaînés de deux femmes servent d'amuse-gueules au récit. **Bound** est un film noir des années 90.

Geneviève Royer

BOUND (Liaisons interdites)
États-Unis 1996, 108 minutes — **Réal.:** Larry et Andy Wachowski — **Scén.:** Andy et Larry Wachowski — **Photo:** Bill Pope — **Mont.:** Zach Staenberg — **Mus.:** Don Davis — **Int.:** Jennifer Tilly (Violet), Gina Gershon (Corky), Joe Pantoliano (Ceasar), Barry Kivel (Shelly), Christopher Meloni (Johnnie Marconi), John P. Ryan (Mickey Malnato), Richard Sarafian (Gino) — **Prod.:** Andrew Lazar, Stuart Boros — **Dist.:** Cinéplex Odéon Films.

Hommes, femmes: mode d'emploi

Lelouch: la recette

On commence à connaître la recette-Lelouch: surabondance de procédés techniques et de mouvements de caméra au service d'une histoire essentiellement bavarde où les destins se mêlent et se démêlent. Le cru 96 ne se distingue pas de l'habituelle marque de fabrique, il se contente de l'appliquer, pour le pire et, parfois, pour le moins pire.

Lelouch aime en mettre plein la vue. En choisissant Bernard Tapie comme vedette, en inscrivant ce nom au parfum de scandale en tête de son interminable générique de célébrités, il était sûr de ne pas rater son coup. Bravo! Tapie n'est pas acteur au sens artistique du terme, mais il joue son rôle, il nous sert du Tapie grande gueule au grand cœur, parfait dans son propre personnage. Au-delà du gigantesque coup médiatique (et de ses éventuelles implications morales), il faut admettre que le pari est réussi.

Luchini, qui partage la vedette, est sans doute pour beaucoup dans ce succès, puisque son talent d'acteur (véritable, cette fois) et son charisme lui permettent de faire largement le poids face à son partenaire dont il contre-balance quelque peu les débordements. C'est probablement à lui, dans son personnage d'angoissé existentiel, que l'on doit les meilleurs moments du film. C'est simplement dommage que l'on retrouve dans sa bouche les sempiternelles réflexions du réalisateur sur «les rapports de l'Art

Bernard Tapie et Fabrice Luchini dans **Hommes, femmes; mode d'emploi**

«Une guerre de cent ans avec quelques cessez-le-feu»

L'homme est un autodidacte. Il n'a fait aucune école de cinéma. La réalité ne lui suffit pas, il veut filmer la *vérité*. Son défaut/qualité: c'est un sentimental.

Lelouch filme ce que lui dicte son inconscient, espérant capter sur image ce que les gens pensent quand ils parlent. Tâche difficile, ingrate, qu'il poursuit depuis trente-cinq ans, c'est-à-dire depuis trente-cinq films. C'est une extraordinaire énergie qui le porte, une énergie ardente, inattendue, originale, qui renverse tout sur son passage, y compris cette guerre de cent ans livrée à une critique qui a du mal à lui pardonner quelques audacieux faux pas.

Tout étant difficile dans la vie, tout vaut donc la peine d'être vécu, à plus forte raison d'être filmé. Au milieu d'une société noire, pessimiste, qui ne pense plus que par règles venues d'en haut (ou pire encore, par règles que l'on s'impose à soi-même, un comble!), Lelouch continue son immense bonhomme de chemin, avec ce goût de la provocation qui lui fabrique des ennemis et, selon le cas, pas mal de rentrées au box-office. Il faut dire que la polémique aidant, ça fonctionne bien. Et qu'en dépit des cabales et des attaques, l'amour du cinéma reste le plus fort.

Pour Lelouch, l'univers est un spectacle fabuleux, avec ses petits miracles qui viennent à soi sans qu'on les cherche. Et notre cinéaste s'attache encore et toujours à des «divertissements crédibles avec des parfums de *vérité*», procurant à des *populations en mal d'air pur quelques grands moments de bonne humeur.*

Pour *faire aimer*, il faut risquer. C'est comme pour aimer.

M.E.

au Réel» ou sur la définition du «Grand Cinéma».

Malheureusement, Luchini n'a pas l'apanage de ces énoncés didactiques. Chaque acteur, à tour de rôle, y va de sa petite phrase bien balancée, allant du proverbe fataliste («le pire n'est jamais décevant») au dicton d'adolescent attardé («les femmes c'est comme les fleurs, si on veut les garder il ne faut pas les cueillir»). Lelouch anticipe et contre la critique en glissant une discrète remarque sur l'agacement que peuvent susciter «ces éternelles phrases toutes faites». Comme malgré cela il persiste, on en déduit qu'il y met un point d'honneur. Au spectateur de se plier ou de démissionner.

C'est un fait, la complaisance de Lelouch, il faut s'y faire. Il faut accepter de voir trois fois son nom au générique, ne pas se lasser des panoramiques à 360° ni des contre-plongées à la justification mégalo, ni encore des scènes d'improvisation qui tiennent parfois plus de la solution de facilité que d'une recherche artistique cohérente. Cette complaisance ne va pas sans sa horde de clichés, aussi bien esthétiques que narratifs.

Malgré tout, il faut admettre que certains de ces clichés ont parfois un charme auquel on peut se laisser prendre. On pense notamment aux prises de vue de Paris sous la neige et aux scènes filmées au cimetière du Père Lachaise; on pense aussi à la fraîcheur du coup de foudre de deux adolescents séparés qui regorgent d'idées pour se retrouver; on pense enfin à l'humour de la séquence montée à partir d'un raccord sur l'horoscope radio écouté par tous les personnages de la saga.

Tout n'est donc pas à jeter chez Lelouch, on le sait bien. Il s'agit simplement d'anticiper sur l'exaspération que suscitent ses tics, et surtout, surtout, ne pas s'attendre à ce qu'il les corrige.

Émilie Marsollat

HOMMES, FEMMES: MODE D'EMPLOI
France 1996, 120 minutes — **Réal.:** Claude Lelouch — **Scén.:** Claude Lelouch — **Photo:** Philippe Pavans de Ceccaty — **Mont.:** Hélène de Luze — **Mus.:** Francis Lai, Charles Trenet — **Int.:** Fabrice Luchini (Fabio Lini), Bernard Tapie (Benoît Blanc), Alessandra Martines (la docteur Nitez), Pierre Arditi (le professeur Lerner), Anouk Aimée (la veuve), Patrick Husson (le chanteur), Agnès Soral (Alice) — **Prod.:** Claude Lelouch — **Dist.:** CFP.

Basquiat

Mort annoncée

Début du film, un homme lit dans un parc; dans un panoramique vers le haut, la caméra montre ensuite une jeune homme noir sortir encore endormi d'une boîte de carton située à quelques pieds de l'écrivain. René Ricard, dans ce texte en voix off, parle de la crainte qu'a le milieu artistique, depuis la mort de Van Gogh, de rater le prochain artiste important. C'est sur cette dichotomie que se joue le film, spécificité de l'artiste et sa place dans la société.

Pour Jean-Michel Basquiat, l'art est éphémère: dessin à l'aide de sirop pour les crêpes étalé sur une table de restaurant, graffiti de phrases sybillines signées SAMO, tableaux interchangeables promis à l'un, vendus à l'autre. Julian Schnabel, dans **Basquiat**, se livre aussi à une satire du marché des oeuvres d'art: la discussion avec une cliente qui demande d'enlever le vert car elle n'aime pas cette couleur, l'échange avec le dirigeant de musée à qui on propose une réduction en sachant bien qu'on récupérera le tout plus tard. Le film est d'ailleurs construit sur la reprise en miroir de séquences ou d'éléments de scènes de l'ascension de Basquiat vers la célébrité. Ainsi la couronne dorée que voit au début Matilde, la mère de Jean-Michel devant le *Guernica* de Picasso devient un élément du symbole de l'enfermement de Basquiat dans cette célébrité, les première et dernière rencontres avec Gina se passent dans un restaurant, etc. Même le plan du surfeur sur la vague en surimpression sur les immeubles newyorkais est repris en plus gros plan après le générique final. Pour Schnabel, Basquiat est un artiste désarçonné par sa trop rapide et trop grande célébrité. Riche et célèbre, Basquiat considère les gens et les choses avec la même désinvolture qu'avant, il a presque la même apparence qu'auparavant. D'ailleurs, Schnabel ne montre pas l'appartement de Basquiat arrivé, alors que Warhol et Milo sont montrés avec leur entourage.

En plus de Jeffrey Wright et de David Bowie, remarquables de vérité, de nombreux acteurs ont apporté leur concours au film dans des rôles souvent ingrats (ex. Michael Wincott, Benicio Del Toro, Gary Oldman, Courtney Love et quelques autres). L'utilisation judicieuse de la

musique des années 80 ajoute à ce croquis d'une époque et d'un personnage central à l'aspect rébarbatif.

Luc Chaput

BASQUIAT
États-Unis 1996, 106 minutes — **Réal.:** Julian Schnabel - **Scén.:** Julian Schnabel, d'après une histoire de Lech Majewski, Michael Thomas Holman, John Bowe — **Photo:** Ron Fortunato — **Mont.:** Michael Berenbaum — **Mus.:** John Cale — **Int.:** Jeffrey Wright (Jean-Michel Basquiat), Claire Forlani (Gina), Michael Wincott (René Ricard), Benicio Del Toro (Benny Dalmau), David Bowie (Andy Warhol), Gary Oldman (Albert Milo), Parker Posey (Mary Boone), Courtney Love (Big Pink) — **Prod.:** Jon Kilik, Randy Ostrow, Joni Sighvatsson — **Dist.:** Alliance.

Get on the Bus
Spike différent

Pour la première fois de sa carrière, Spike Lee se lance dans le prêchi-prêcha *ben straight* et nous invite à la communion, à l'introspection et à la recherche d'une harmonie au fin fond de soi. Avec **Get on the Bus**, notre auteur se place en contrepoint de tout ce qu'il a fait dans le passé, à l'opposé de ces portraits tranchants qui ont fait sa réputation, qui portaient à la réflexion et suffisamment dérangeants pour être honnêtes. Ici, avec des discours formidablement écrits et des conversations qui vont très vite au fond des choses, il établit avec le spectateur un nouveau dialogue, plus personnel, donc à des kilomètres de sa philosophie première exprimée à coups de bâton dans quelques-uns de ses films antérieurs comme **Do the Right Thing** ou **Clockers**.

La communauté noire américaine a-t-elle été bien représentée lors de la fameuse Démonstration d'un million d'hommes qui ont défilé l'an dernier dans les rues de Washington? Et a-t-elle atteint son but, soit de pousser à la réflexion des gens déjà convertis à leur cause: abolition de la violence, lutte contre la possession d'armes et le trafic illicite de la drogue, pauvreté galopante?

L'idée du film n'a d'original que la Démonstration elle-même, car dans l'autobus qui les emmène de Los Angeles à Washington, les hommes échangent le plus simplement du monde leurs points de vue sur la vie et la famille, la société et les perceptions qu'a d'eux *le monde extérieur.*

Dans les films antérieurs de Lee, des groupes d'hommes s'affrontaient. Pour la possession d'un quartier, pour l'affirmation d'une opinion, pour la gloire d'être écoutés (même s'ils se faisaient juger), pour leur Dieu ou leur héros du moment. Ils mettaient même un point d'honneur à aller jusqu'au terme de leurs menaces et le spectateur applaudissait face à cet entêtement positif qu'il espérait pouvoir posséder lui-même. Dans **Get on the Bus**, la présence d'un couple d'homosexuels noirs, d'un policier moitié-moitié, d'un chauffeur aux allures évangéliques, d'un jeune délinquant, d'un vieil homme à l'esprit vif, d'un vidéaste qui filme tout (copie conforme du Spike Lee de jadis), essaie de donner au film un semblant de vérité ainsi qu'un certain sens de l'histoire contemporaine. Mais ces hommes paraissent stéréotypés et la caméra qui les cadre ne nous permet pas de dépasser l'écho de leurs répliques, donc de les pénétrer plus profondément.

Spike Lee s'est peut-être laissé avoir par ceux qui lui ont fait confiance en le poussant à donner son point de vue sur une démonstration d'envergure qu'il a un peu filmée à l'emporte-pièce. Reste un film déclamatoire qui plaira à ceux qui ne connaissent pas l'auteur et qui succomberont facilement à ce docudrame clair et direct sur quelques graves problèmes de notre temps.

Maurice Elia

GET ON THE BUS
États-Unis 1996, 122 minutes. **Réal.:** Spike Lee — **Scén.:** Reggie Rock Bythewood — **Photo:** Elliot Davis — **Mont.:** Leander T. Sales — **Mus.:** Terence Blanchard — **Int.:** Ossie Davis (Jeremiah), Richard Belzer (Rick), DeAundre Bonds (Junior), Andre Braugher (Flip), Thomas Jefferson Byrd (Evan Thomas, Sr.), Gabriel Casseus (Jamal), Albert Hall (Craig), Hill Harper (Xavier), Harry Lennix (Randall), Bernie Mac (Jay), Wendell Pierce (Wendell), Roger Guenveur Smith (Gary), Isiah Washington (Kyle), Steve White (Mike) — **Prod.:** Reuben Cannon, Bill Borden, Barry Rosenbush — **Dist.:** Columbia.

Get on the Bus

Le Roi des aulnes
L'ambiguïté émoussée

L'affiche de ce film annonçait de grandes choses. L'équipe scénariste/réalisateur du **Tambour**, Palme d'or à Cannes 1979, réunie dans l'adaptation du *Roi des aulnes*, Prix Goncourt 1970 à l'unanimité, roman français s'attaquant à certains des mythes fondateurs de l'Allemagne et portant le titre d'une ballade de Goethe mise en musique par Schubert.

Hélas, il faut déchanter à la vue du produit final. Est-ce la volonté de faire encore une fois un film sur un classique européen tourné en anglais qui en est la cause? Peut-être, mais pourtant les **Liaisons Dangereuses** avec le même Malkovich avait fonctionné en gardant le caractère sulfureux de sa littérature d'origine. Ici Abel Tiffauges perd son nom de famille et l'ambiguïté de sa relation avec les enfants est rapidement

escamotée. Tiffauges est le nom du château du célèbre Gilles de Rais, l'ogre de la Bretagne qui a inspiré le personnage de Barbe-Bleue, qui, maréchal de France, a combattu aux côtés de Jeanne d'Arc et auquel Michel Tournier a aussi consacré un roman, *Gilles et Jeanne.*

Abel, en perdant son nom de famille qui le désigne tout au long du roman, redevient semblable à l'Abel de la Bible, berger tué par son frère Caïn. L'importance de la forêt ancestrale, du mythe des origines (le squelette du Roi des Aulnes qu'on trouve dans les marais) et de la colonisation de la Prusse orientale, tous ces éléments qui fondent le roman est aussi réduite dans le film à l'influence des romans d'aventures de Curwood ou London dans la formation de l'imaginaire d'Abel. La représentation des écoles de cadets du IIIe Reich apparaît trop posée après l'**Europa Europa** d'Agniezka Holland.

Même le personnage simplet d'Abel ne permet pas de comprendre la fascination du nazisme si bien décrite dans le **Mephisto** d'Istvan Szabo ou même dans **Le Tambour.**

Le Roi des aulnes est donc un autre de ces produits culturels de consommation courante aux arêtes émoussées. Espérons pourtant que la vue du film amènera plusieurs spectateurs à la lecture du roman, œuvre complexe, à peine esquissée à l'écran.

Luc Chaput

THE OGRE (Le Roi des aulnes)
Allemagne/France/Royaume-Uni 1996, 117 minutes — **Réal.:** Volker Schlöndorff — **Scén.:** Volker Schlöndorff, Jean-Claude Carrière d'après le roman de Michel Tournier — **Photo:** Derrick de Keyser — **Mont.:** Nicolas Gaster — **Mus.:** Michael Nyman — **Int.:** John Malkovich (Abel), Gottfried John (le responsable des chasses), Volker Spengler (Göring), Armin Mueller-Stahl (le comte), Heino Ferch (Raufeisein), Dieter Laser (le professeur Blättchein), Ilja Smoljanski (Ephraim), Marianne Sagerbrecht (Frau Netta), Agnès Soral (Rachel), Sasha Hanau (Martine) — **Prod.:** Ingrid Windisch — **Dist.:** Allegro.

Mathieu Kassovitz et Sandrine Kiberlain dans **Un héros très discret**

Un héros très discret
Faux et usage de faux

Dès la première image, le ton est donné. Filmé en plan rapproché comme s'il fallait le dépouiller de tout élément extérieur, le personnage d'Albert Dehousse, maintenant âgé, s'adresse directement aux spectateurs en leur annonçant «je vais vous raconter une histoire». La scène se passe quelque part en France, de nos jours, une cinquantaine d'années après les événements qui vont bientôt se dérouler sous nos yeux. Dehousse a bien dit «une» histoire et non pas «mon» histoire. Cela peut être perçu comme une stratégie narrative de la mise en abyme de la part du cinéaste destinée à brouiller les pistes: à partir de quel moment Dehousse dit-il la vérité ou n'a-t-il jamais cessé d'affabuler?

En Europe, l'année 1944-45 est une période déséquilibrée dans la mesure où la folle aventure humaine dépasse l'entendement. En France, tandis que les collaborateurs livrent une dure bataille aux résistants, la peur s'installe parmi les gens du peuple, de plus en plus méfiants et muets, faisant fi de comprendre ce qui se passe autour d'eux. Dans ce milieu aussi névrotique que chaotique, le jeune Albert se crée un univers particulier dont la seule devise est le mensonge et la falsification. Il va ainsi endosser autant de personnalités imaginées et livrer autant d'actes d'héroïsme que cette période néfaste est disposée non seulement à accepter, mais indirectement, à encourager. (Ne lui a-t-on pas menti au sujet de son père?)

Pour parvenir à déchiffrer l'essence du «héros», Jacques Audiard l'entoure d'une galerie de personnages qui ne font que passer, comme le capitaine Dionnet qui essaie de le convertir à ses plaisirs charnels, pour l'époque inavoués, et lui apprendre l'abc de la résistance; ou encore Yvette, sa femme, épouse fidèle et serviable qui sera très vite abandonnée. Réalisant la futilité de son existence dans les derniers mois d'une guerre qu'il n'a pas faite, le jeune homme s'invente des règles de conduite comme pour se donner une raison de vivre. Il apprend ainsi à marcher, à mieux se comporter en société, à dire bonjour, à mâcher la bouche fermée...

La construction du film est faite d'une série d'allers et retours qui ont pour fonction de situer cet anti-héros dans différentes zones grises (milieu de la Résistance, force française d'occupation en Allemagne) et, par la même occasion, de le placer dans un contexte social et politique actuel (recours à de faux témoignages contemporains filmés style télé).

Ce va-et-vient entre le passé et le présent

donne au film un rythme vivant tout en créant quelques discordances voulues que le réalisateur se charge de défendre à l'aide d'une mise en scène imaginative et d'une précision remarquable. D'autres détails confirment également cette justesse de ton: l'utilisation contrapuntique de la musique jouée à l'écran et la récurrence d'un plan en accéléré montrant le petit Dehousse battant les bras comme des ailes, magnifique et ingénieux symbole de sa fragilité.

L'harmonie de l'ensemble est également due au traitement de l'image, des plans très serrés pénétrant dans l'intimité du «héros», dans son ascension comme dans son déclin. La caméra, infiniment mobile, tente de déceler les mystères d'une vie inventée de toutes pièces.

Il existe ainsi une sorte de dénominateur commun inversé entre les deux longs métrages de Jacques Audiard. Dans **Regarde les hommes tomber**, il s'agit d'un faux déclin. Ici, par contre, c'est l'histoire d'une fausse réussite. Façon comme une autre de dire l'Histoire et de remettre les pendules à l'heure.

Élie Castiel

UN HÉROS TRÈS DISCRET
France 1995, 105 minutes. **Réal.:** Jacques Audiard — **Scén.:** Alain Le Henry, Jacques Audiard, d'après le roman de Jean-François Deniau — **Photo:** Jean-Marc Fabre — **Mont.:** Juliette Welfling — **Mus.:** Alexandre Desplat — **Int.:** Mathieu Kassovitz (Albert Dehousse), Anouk Grinberg (Servane), Sandrine Kiberlain (Yvette), Albert Dupontel (Dionnet), Jean-Louis Trintignant (Dehousse âgé), Nadia Barentin (madame Louvier/madame Revaz/la générale), Bernard Bloch (Ernst) — **Prod.:** Patrick Godeau — **Dist.:** Alliance.

Cosmos

Vingt-quatre heures sur la planète Solitude

Un jour sur la planète terre. Quelque part entre l'espoir et la solitude, un chauffeur de taxi...

Grec d'origine, taximan par nécessité et philosophe parce qu'il ne peut faire autrement, Cosmos (c'est son nom) est au centre d'un univers en constante mutation et parsemé d'étoiles solitaires. Ces étoiles, ce sont les jeunes gens que Cosmos prend dans son taxi ou croise dans les rues de Montréal. Des jeunes gens pressés qui ont tous rendez-vous avec l'absence, le néant ou le futile. Une jeunesse inquiète, bouleversée, perdue dans l'immensité du cosmos et qui, malgré l'Internet et la télé par satellite, ne communique plus et — plus grave encore — sombre dans une étrange léthargie. Ainsi Morille, le jeune cinéaste, malade d'angoisse à l'idée d'avoir à se révéler, n'aura pas l'occasion de parler de son film lors de l'interview télévisée. De tout façon c'est mieux comme ça, car il n'avait rien à dire. Jules et Fanny n'ont plus rien à se dire, eux non plus, pourtant ils perdent un temps fou à palabrer et à élaborer un plan bien peu édifiant. Aurore, l'actrice de vingt ans, négligée par son copain, attend seule dans le hall du théâtre; elle se trouvera un interlocuteur en la personne de Crépuscule, un homme de soixante-dix ans. Joël vit renfermé. Il attend avec angoisse le jour où il doit passer le test du sida. Or malgré la présence de son amie Yannie, il préfère affronter l'épreuve seul. Pendant ce temps, dans la ville, un individu rôde et tue sa solitude en tuant pour de vrai...

La musique est forte, les rythmes sont endiablés, la caméra est kamikaze et l'humour est omniprésent. Pourtant, on le voit, la vie est bien sombre dans le cosmos des jeunes.

C'est au producteur Roger Frappier que l'on doit l'idée de réunir six jeunes espoirs du cinéma québécois autour de l'histoire d'un chauffeur de taxi montréalais et de ses clients. Mais **Cosmos** n'est pas un film à sketches à proprement parler. C'est plutôt une œuvre collective dont les épisodes s'entremêlent, s'alternent et se croisent. Cette idée d'amalgamer les récits est intéressante car elle donne au film une certaine unité formelle (soulignée tout particulièrement par la photo en noir et blanc d'André Turpin).

Malheureusement, comme dans la plupart des films écrits à plusieurs mains, le résultat est inégal. Certains épisodes apportent bien peu à l'ensemble. Leur bravoure technique dissimule mal l'absence de propos et leur discours «philosophique» tient davantage des pires tics du film étudiant que de l'œuvre vraiment professionnelle. Quant au pivot du film, le personnage du taximan, il a tout l'air de la figure imposée et se révèle parfois bien embarrassant. Sans la solide performance d'Igor Ovadis dans le rôle de Cosmos, le problème aurait été plus grave. Mais le plus curieux, c'est de voir à quel point ces représentants de la *génération-clip* ont fait un film bavard. Un film où l'on parle et parle, mais où l'on ne dit pratiquement rien de vraiment nouveau. Seuls les épisodes d'Arto Paragamian et d'André Turpin ont semblé se détacher du lot. Paragamian a su dégager d'une... poursuite de taxis une ironie et un surréalisme digne de ses remarquables films d'étudiant (*Across the Street* et *Fish Story*). André Turpin, quant à lui, s'est servi du dialogue pour aller au-delà de l'image, ou plutôt pour devancer l'image. Autrement dit, le dialogue ne s'applique pas au présent du film,

Igor Ovadis et Marc Jeanty

mais à un futur hypothétique. Turpin crée ainsi une attente: Fanny montrera-t-elle ses «nouveaux» seins à Jules?

Mais dans l'ensemble on sort de **Cosmos** avec bien peu de choses. Ou plutôt si, avec une impression de futilité, d'absence de profondeur. On sait que **Cosmos** a été fait avec un petit budget et, surtout, très vite. A-t-on voulu aller *trop* vite? A-t-on vraiment pris tout le temps qu'il fallait pour écrire, développer et coordonner les récits? Malgré tout on ne saurait rejeter **Cosmos** complètement. **Cosmos** est un essai, une expérience fort louable. Il faut applaudir l'audace de Frappier d'avoir accordé cette chance à des jeunes cinéastes dont les noms n'attirent (encore) personne. Dans les images de ces jeunes, on sent l'envie du cinéma. Une envie de mettre en scène des tranches de vie, d'écrire des dialogues, de tourner des extérieurs-nuit, de filmer des cafés, des théâtres, des poursuites en voitures, un taxi la nuit (avec les incontournables plans à la Scorsese et les accords à la Herrmann), etc.

Cette fois c'est plus ou moins réussi? Eh bien tant pis! le droit à l'erreur, ça existe! La prochaine fois ils réussiront, vous verrez... et notre cinéma sera plus fort.

Ad Majora!

Carlo Mandolini

* Manon Briand (*Les Sauf-Conduits*), André Turpin (**Zigrail**), Marie-Julie Dallaire (réalisatrice pour la télévision et participante à *La Course Destination Monde*) Denis Villeneuve (réalisateur de vidéoclips) Jennifer Alleyn, (participante à *La Course Destination Monde*), Arto Paragamian (**Because Why**).

COSMOS
Canada (Québec) 1996, 95 min — **Réal.:** André Turpin, Arto Paragamian, Denis Villeneuve, Manon Briand, Jennifer Alleyn, Marie-Julie Dallaire — **Scén.:** André Turpin, Arto Paragamian, Denis Villeneuve, Manon Briand, Jennifer Alleyn, Marie-Julie Dallaire, Sébastien Joannette — **Photo:** André Turpin — **Mont.:** Richard Comeau — **Mus.:** Michel A. Smith — **Int.:** Élise Guilbault (Stella) David La Haye (Morille), Sarah-Jeanne Salvy (Aurore), Gabriel Gascon (Crépuscule), Alexis Martin (Jules), Igor Ovadis (Cosmos), Marie-Hélène Montpetit (Yannie), Pascal Contamine (Joël), France Castel (la serveuse), Marie-France Lambert (Fanny), Sébastien Joannette (l'individu) — **Prod.:** Roger Frappier — **Dist.:** Malofilm.

Grace of My Heart
C'est dans les chansons...

Le lien musique populaire et cinéma s'est renforcé dans les dernières années, l'un servant de tremplin publicitaire à l'autre, les chansons rap soutenant **Dangerous Minds**, et **Wayne's World** relançant la popularité de *Bohemian Rhapsody* de Queen. Des cinéastes se sont aussi servi de biographies de musiciens pop pour décrire l'évolution d'une époque: **The Doors** d'Oliver Stone ou **American Pop** de Ralph Bakshi.

Allison Anders dans **Grace of My heart** rend hommage aux femmes qui ont travaillé dans le domaine de la chanson. Ses deux autres longs métrages solo **Gas Food and Lodging** et **Mi vida loca** mettaient en scène des groupes de femmes dans des lieux donnés, le Sud-Ouest des É.-U. et un moment assez précis. Ici elle crée la biographie d'une auteure, Denise Waverly, qui sera témoin de toutes les phases de la musique populaire des années soixante, du doo-wop au folk en passant par le rock. Les parallèles entre chanson et cinéma sous-tendent la construction du film. Joel Millner, le patron de Denise, lui suggère d'écrire des chansons en puisant dans les incidents qu'elle voit et entend. Denise s'inspire alors de la situation de la nièce de Doris, une amie chanteuse. Cette chanson sur les adolescentes enceintes sera boycottée par les organisations religieuses. La jeune fille qui a inspiré la chanson, deviendra la gardienne de la fille de Denise et l'amie de cette dernière. Le thème récurrent de l'amitié et de l'entraide entre femmes de **Gas** et **Vida** est ici enrichi d'une vision plus nuancée de l'amitié entre hommes et femmes, spécialement entre Joel et Denise, car l'amour déçu, source de tant de chansons et de films, est encore ici le moteur principal.

Illeana Douglas, petite-fille de Melvyn (surtout connue pour son rôle de Janice, la sœur de l'époux assassiné dans **To Die For**) interprète avec justesse Denise. John Turturro confirme son talent dans le personnage de Joel, Casanova au petit pied, qui dirige la carrière de Denise. Cependant, Matt Dillon n'a pas beaucoup de travail à faire dans le rôle du chanteur-compositeur pop miné par la drogue.

La mise en scène d'Allison Anders, un peu molle, à la partie rock psychédélique où son scénario revisite des épisodes souvent fois illustrés au cinéma, même si son portrait de l'évolution psychologique de son héroïne comporte de bons moments. La bande-son contenant des chansons écrites dans le style de l'époque contribue beaucoup au charme de l'ensemble.

Luc Chaput

GRACE OF MY HEART
États-Unis 1995, 115 minutes — **Réal.:** Allison Anders — **Scén.:** Allison Anders — **Photo:** Jean-Yves Escoffier — **Mont.:** Thelma Shoonmaker, James Kwei, Harvey Rosenstock — **Mus.:** Larry Klein — **Int.:** Illeana Douglas (Edna Buxton/Denise Waverly), John Turturro (Joel Millner), Eric Stoltz (Howard Caszatt), Bruce Davison (John Murray), Matt Dillon (Jay Phillips), Patsy Kensit (Cheryl Steed), Jennifer Leigh Warren (Doris Shelley), Bridget Fonda (Kelly Porter) — **Prod.:** Ruth Charny, Dan Hassid — **Dist.:** Cinéplex Odéon Films

Mille bolle blu
Nostalgies

Avec **Mille bolle blu**, Leone Pompucci rend un émouvant et brillant hommage à la comédie italienne des années 60. Regard nostalgique posé sur une époque révolue, cette satire populaire permet au jeune réalisateur, né en 1961, la même année où il situe le récit, de renouer avec un genre cinématographique qu'on croyait à jamais oublié.

Pompucci s'est sans doute inspiré des «grands», ceux qui ont façonné un certain cinéma dit de masse, accessible, jusqu'à lui redonner ses titres de noblesse. Il n'est donc pas surprenant de retrouver ici la virulence de la critique sociale d'un Pietro Germi, l'amertume contrôlée d'un Nanny Loy, le souci de concilier les exigences du spectacle avec le propos discursif d'un Ettore Scola ou encore la fantaisie et le lyrisme d'un Federico Fellini. Mais avant tout, l'originalité de ce premier long métrage tient de la flexibilité dans sa mise en scène, dans son souci d'échapper au caractère parfois monotone du film à sketches et dans la présence d'une bande de formidables comédiens totalement investis dans des rôles de composition. Tous, sans aucune exception, expriment avec un naturel désarmant les plus extravagants comportements humains: concours de pets qu'un jeune garçon commente comme s'il s'agissait d'un match de foot, hilarité des ébats amoureux entre un évadé de prison excité et sa femme (ou maîtresse) irrésistiblement dévouée, attitude embarrassante des

membres d'une famille à l'occasion de la mort de leur père. Sans oublier surtout, le tour de force du réalisateur de réunir toute cette faune complexe et bigarrée dans un lieu unique, une conciergerie donnant sur une cour intérieure.

De façon ingénieuse, Pompucci fait appel au bon vieux néoréalisme pour extraire le comique ou le dramatique des dialogues et des protagonistes saisis sur le vif: que ce soit l'angoisse d'un aveugle qui désespère de «voir» le résultat de son opération, la jeune femme qui se soumet au désir de ses parents de la voir épouser un homme qu'elle n'aime pas ou la servante du défunt, fière d'avoir entretenu une relation coupable avec son patron.

Quelques détails visuels et pittoresques se mêlent également au récit. On pense notamment à ces personnages purement «felliniens»: la jeune adolescente jouant du cerceau sans tenir compte de ce qui se passe autour d'elle, la caissière du café qui ne cache pas sa curiosité derrière son éventail, le voisin voyeur gesticulant de façon hilarante et crachant des cacahuètes à tout bout de champ et le coiffeur tendrement agressif et exubérant.

Et la caméra, capricieuse et virevoltante, caresse les êtres et les choses comme si elle devait les emporter dans le temps: enfant courant le long d'un interminable couloir, jouet électrique en marche traînant par terre ou délicat froissement de quelques draps étendus sur une corde sensuellement balayée par le vent.

Élie Castiel

MILLE BOLLE BLU
Italie 1993, 87 minutes — **Réal.:** Leone Pompucci — **Scén.:** Filippo Pichi, Leone Pompucci, Paolo Rossi — **Photo:** Massimo Pali — **Mont.:** Mauro Bonnani — **Mus.:** Franco Piersanti — **Int.:** Matteo Fadda (Sandrino), Stefania Montorsi (Elvira), Antonio Catania (l'évadé), Clelia Rondinella (sa femme), Stefano Dionisi (Antonio), Claudio Bigagli (l'aveugle), Paolo Bonacelli (Mario Gora), Roberto Stocchi (Vittorio), Gina Rovere (Sara la bonne), Nicoletta Boris (Tecla), Mario Bianco (Papalla) — **Prod.:** Marco Risi, Maurizio Tedesco — **Dist.:** Cinéplex Odéon Films.

Un air de famille
Elle va très bien, merci...

Il est rare qu'un film puisse parvenir à se mériter aussi brillamment les louanges du public et de la critique comme l'a fait **Un air de famille** de Cédric Klapisch. Il est remarquable, aussi, qu'une comédie très très française puisse toucher aussi directement et profondément le spectateur québécois, du moins celui qui prend la peine d'aller voir le film (contrairement à certaines productions qui prétendent: *7 millions de Français sont déjà morts de rire, vous ne pourrez que succomber vous aussi*). Je revois encore, à la fin de la première d'**Un air de famille** au dernier FFM, des cinéphiles de tous âges venir saluer Klapisch, lui serrer la main, comme s'il s'agissait d'un bon copain, et lui dire: «je me suis reconnu», «ça ressemble à ma famille», etc.

Wladimir Yordanoff, Catherine Frot, Claire Maurier, Agnès Jaoui, Jean-Pierre Darroussin et Jean-Pierre Bacri dans un **Air de famille**

Le secret de la réussite d'**Un air de famille**, c'est d'abord l'universalité du regard. Le film de Klapisch raconte l'histoire — toute simple — d'une famille comme tant d'autres qui, à l'occasion d'un anniversaire, tente de glisser sous le tapis les miettes du mécontentement. Mais, évidemment, il suffit toujours d'un impair banal pour que les tensions soient de nouveaux exacerbées. Irrésistiblement drôle, mais aussi bouleversante et très touchante, cette adaptation de la pièce à succès d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri vogue à un rythme d'enfer sans que jamais le quasi-huis clos ne nous étouffe. On doit cette réussite à la désinvolture avec laquelle Klapisch décloisonne le cadre de son récit. Aussi, l'utilisation judicieuse des miroirs du bistro et de la profondeur de champ permettent au réalisateur d'évoquer, grâce à la disposition de ses éléments dans l'espace filmique, toute la complexité de son propos: les rapports de force (la multiplication de l'image du fils préféré par les miroirs, la belle-sœur littéralement «coincée» par son mari), les impasses psychologiques (le fils que tout le monde a dans le collimateur est souvent montré de dos, isolé et faisant face à une fenêtre), etc.

Mais au cœur du film de Klapisch, il y a aussi l'envie pure et simple de raconter une histoire menée par un texte formidable et des acteurs en état de grâce.

Un air de famille est une comédie pure qui, sans louvoiement, va droit vers sa cible: la famille française «moyenne» qui vit de coups de couteaux dans le dos et de mensonge. Pourtant elle n'est pas foncièrement mauvaise cette famille, même si on soupçonnerait certains membres de voter Front National. En fait, elle est aux prises avec un problème grave... la vie. Car la vie telle qu'elle la conçoit est lourde, angoissante, entièrement consacrée au travail, aux tâches quotidiennes, à la survie, à la médisance. La seule évasion, c'est la télé et le restaurant lors des grandes occasions. Mais où sont le rêve, la fantaisie, la spontanéité? Certainement pas dans le passé puisque, déjà là-bas, dans les souvenirs d'enfance, se préparent toutes les souffrances à venir. Certes ce passé, évoqué par flash-back, au ralenti et avec les accents nostalgiques d'une chanson de Dalida, se présente comme un instant de bon-

heur, un refuge, un havre de paix. Mais on déchante rapidement et notre sourire vire au rictus.

Il faut dire que cette stratégie de la déstabilisation est le système narratif dominant d'**Un air de famille**. On rit beaucoup, puis on se rend compte que ce rire est peut-être un mécanisme de défense contre un sentiment d'embarras. Le dicton selon lequel il vaut mieux rire de certaines situations plutôt que d'en pleurer n'a jamais été aussi bien illustré.

En fin de compte, après avoir ri beaucoup et parfois de bon cœur, on se rend compte qu'**Un air de famille** est en fait un film dur, bouleversant. C'est un de ces films que l'on reverrait inlassablement, tant les situations sont vraies, l'écriture fine et habile et les interprètes tout simplement exceptionnels. Petit film sans prétention mais parfaitement réussi, **Un air de famille** est sans aucun doute l'un des grands moments de l'année cinématographique 1996.

Carlo Mandolini

UN AIR DE FAMILLE
France 1996, 109 minutes — **Réal.:** Cédric Klapisch — **Scén.:** Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri, Cédric Klapisch, d'après la pièce d'Agnès et Jean-Pierre Bacri — **Photo:** Benoît Delhomme — **Mont.:** Françoise Sandberg — **Int.:** Jean-Pierre Bacri (Henri), Agnès Jaoui (Betty), Jean-Pierre Darroussin (Denis), Catherine Frot (Yolande), Wladimir Yordanoff (Philippe), Claire Maurier (la mère), Cédric Klaplisch (le père jeune) — **Prod.:** Charles Gassot — **Dist.:** France Film.

2, rue de la Mémoire
Souvenirs enrobés

Avec 2, rue de la Mémoire, Marilu Mallet annonce bien son propos. Ils sont deux et le film nous promène dans les arcanes de la mémoire. Nous avons affaire à deux écrivaines. Ana Maria, originaire d'Amérique du Sud, vit maintenant à Paris. Carl Philippe demeure à Montréal après avoir connu plusieurs pays d'Europe. Il a même été en Israël où il a dû faire son service militaire.

Carl et Ana Maria ne se connaissent que par lettres interposées. Carl, qui a une formation d'historien, a été touché par une nouvelle sur l'exil écrite par Ana. Ces échanges épistolaires durent depuis cinq ans. Une correspondance exclusivement littéraire puisqu'ils ignorent tout de leur passé. À l'occasion du lancement d'un de ses livres à New York, Ana Maria sera invitée par Carl à venir le rencontrer à Montréal. Une vraie rencontre aura-t-elle lieu? C'est sur quoi repose toute la démarche de ce moyen métrage.

D'une part, la mémoire pratique parfois la fuite des souvenirs quand il s'agit d'événements pénibles. D'autre part, la mémoire s'amuse à sélectionner des souvenirs heureux comme pour mieux étouffer de mauvais moments. Elle embellit souvent des souvenirs d'enfance comme sait si bien le faire la nostalgie. Notre héroïne se souvient de certaines rues d'antan. De retour dans son pays d'origine, elle se surprend à découvrir des rues plus étroites que celles entreposées dans ses souvenirs. En qualité d'écrivain. Ana, qui a perdu un fiancé qu'on a torturé, peut toujours se consoler en s'inventant une histoire d'amour. Et si cette histoire devenait réalité?

Tout le propos de Mallet épouse la fluidité d'une déambulation à l'intérieur d'une ville. Fluidité que vient parfois troubler l'irruption d'un souvenir douloureux. Je pense à la séquence où l'on voit Ana aux prises avec des militaires. On aurait souhaité d'autres séquences de cet acabit pour illustrer le passé de Carl dont la mère juive a connu les camps de concentration. Cette lacune est-elle à mettre sur le compte d'un budget trop serré? Par contre, grâce à un effet de surimpression, la séquence du souper d'anniversaire est inoubliable. Les amis surgissent et disparaissent au fur et à mesure qu'ils nous sont présentés. L'effet est saisissant.

La solitude attachée à l'exil parcourt cette méditation sur le poids des souvenirs dans la balance d'un présent qui pourrait s'avérer un cadeau. Ce thème nous rejoint tous jusque dans nos intérieurs. Après tout, nous sommes toujours l'exilé de quelqu'un, de quelque chose ou de quelque part.

Janick Beaulieu

2, RUE DE LA MÉMOIRE
Canada (Québec) 1996, 42 minutes — **Réal.:** Marilú Mallet — **Scén.:** Marilú Mallet, d'après sa nouvelle *De mémoire incomplète* — **Photo:** Georges Dufaux — **Mont.:** Claire Boyer — **Int.:** Arsinée Khanjian (Ana Maria), Alexander Hausvater (Carl Philippe), Antonia Burchard (Ana Maria, petite fille) — Monique Larose (Grand-mère) — Sergio Del Pozo (Père) — Maria Olga Lévine (Yvonne) — Alejandra Burchard (Elvira), Peter Rits (Carlos) — **Prod.:** Les Films de l'Atalante — **Dist.:** Cinéma Libre

Arsinée Khanjian dans **2, rue de la Mémoire**